شعرية التضاد ومرجعياتها الفرنسية في شعر الرواد
-بدر شاكر السياب أنموذجاً-

أ.م.د. يونس عباس حسين
الجامعة المستنصرية-كلية التربية الأساسية

المقدمة

القصيدة تعالُق جدلي، وتضافر فعّال بين مستويات مختلفة، إيقاعية ولغوية وتصويرية ضمن تأليف متجانس تلجُ عالم مبدعها الداخلي، فتشكل لتخرج ظاهرة أو تشكيلاً صورياً يكشف عن رؤيا للعالم الخارجي، ومن مظاهر ذلك التشاكل تبرز "بنية التضاد" مصطلحاً سنؤسس له بعد حين كاشفاً عن مغامرة المبدع في الخلق الفني.

وفي محاولة لإلقاء الضوء النقدي على تمظهر المشاعر الذهنية المزدوجة التي تحفل بالمتناقضات، والمتحكم الأخطر في إبداع أي ظاهرة فنية هو قوة التوهج الانفعالي الذي ينسف ماهو منظور مقيماً علاقات جديدة على وفق رؤية الشاعر في إطار استخدامه للحواس متماهية بالمشاعر ويسهم الخيال في تحطيم الأسيجة الموضوعية وفتحها نحو سماء أكثر إتساعاً وبعداً وسرعان ماتكتسب الصورة الشعرية تعويماً يستدعي التأويل بمفاتيح يبثها المبدع في نصّه، غير أنّ السير في طريق التخييل المسدود قد يفضي إلى الضياع والهلوسة إذا انفلت من سيطرة العقل وتحرر من قيوده، وهو مايمكن تلقيه عبر لغة يصعب مسك خيوطها وهذه سمة المجاوزة التي لاتمدّ جذورها "من خلال عناصر متناقضة وكأنها وسيلة تؤكد للغة كليتها الإيحائية الدلالية في إطار عنصر سلبي يتمثل في رفضه فكرة النقيض الملازم في اللغة الشعرية"(١).

ومن هنا سعت اللغة الشعرية إلى تجاوز الحيادية النثرية لتقول كل شيء غير استحداث علائق جديدة بين الألفاظ، وتأسيساً على ذلك تكون الصورة الشعرية فضاءً لسانياً لاتكتفي بالوقوف أمام قوالب حسية جامدة إنما تتعداها إلى إقتناص ضجيج المعاني الخفي في كل ثنائياتها المتضادة. ولقد غدا من الواضح فيما يخص العملية الإبداعية في التكوين والتشكيل الشعريين النظر إلى النص بوصفه وحدةً دينامية تكاملية تنطوي على مكونات ذاب بعضها في بعض آخر فإن التلقي لايجتزئ البناء الفني للنص بعيداً عن المادة لتفتيت العمل إلى أجزاء وإنما يأخذه في سياقه الأدبي، والسياق هو طريق المبدع في التفكير يبرّز عبقريته، وهو قالب ذاتي تضافرت على صياغة طاقة ذاتية فطرية وجهد

مكتسب ينسحب على تناصات إنسانية واجتماعية وثقافية وتاريخية وفكرية يتمظهر فيها النص على شكل مفارقات تجسد النص مخلوقاً جديداً مصوغاً على وفق رؤى مبدعه الخاصة. والمبدع وهو يتلّمس طريق الشعرية يدرك جيداً بأنه يتخطى هيكلية البلاغة القديمة التي تقف عند مسلمات تزيينية تجمّل العمل أو تقبّحه لتعبيره المباشر عن واقع النفس ومايستدعي من هذيان الشعور وتلاطم المتناقضات وتتراتب المتضادات من أجل تفجير حالة التوصيل، لأنّ هدف الشعر إحداث هزّة انفعالية جمالية مماثلة لتلك الحالة التي عاشها المبدع، وعند ذلك يكون التحديث الشعري تأليفه للذات والموضوع، تنطلق من نظرة مبدعها "الجديدة في عالم الفن منبثقة عن إيقاعه الروحي ومن توقه إلى الإبداع الحق، وأخيراً من وعيه لهذا الابداع ضرورة وخلقاً"(٢).

وبحسب قانون "الشمولية الذي يقضي بأن يعطي المتكلم حول الموضوع الذي يتحدث عنه أقوى المعلومات التي يمتلكها والتي تكون بدورها قابلة لأن تستحوذ على اهتمام المستقبل"(٣) فقد ورثت ظاهرة شعرية التضاد نزعتها الفنية من أصول غربية، فرنسية تحديداً تسعى إلى تجسيد الواقع ميلاً لصعود سلالمه، وتوسيع الأفق بتفاعل عميق مع هموم العصر ومشكلاته، إذ فرضت لوناً من ألوان الرؤية يكتسب حيويتها من شدّ المتلقي نحوها.

إنّ استنطاق جدولية العلاقة بين الذات والموضوع في الشعر تتوقف على فضّ شبكة علاقات متداخلة للوصول إلى أهميتها الدلالية والجمالية عند التوظيف، والرؤية الشعرية هي الكف التي تقبض على خيوط اللغة كلها بين الذات والموضوع وإن زاحمت خيوط أحد الطرفين الطرف الآخر سوى تنويعات لتلك الرؤية، إذ إنّ هذا التلفت إلى الصوغ غير المباشر قادر على إختزال كثير من الثيمات وحذف مايثقل كاهلها من تفاصيل واستطرادات وإنعاش الصغير منها بنفحات ذاتية إيحائية ناتجة عن الارتباط بين "الشاعر الذي في الإنسان والقضية التي استلهمها"(٤).

فالذات الشاعرة داخل إطار الواقع نافذة مطلّة على محسوسات ومرئيات تتلاحق وتختزن في أعماقها وتتقاطع وتتحد وتختزل عبر معركة النهاية البقاء فيها للأقوى، ويؤدي الخيال دوراً بارزاً في تسكين تلك الأعاصير وتأطيرها عبر خلق حالة إيصال مباشرة بين المبدع والمتلقي في الإحساس مما يجعل المتلقي لائذاً بنشوة ممزوجة بين تلقي المتضادات.

تبدأ الشعرية من نقطة في فضاء مفتوح إذ تجترح طريقها من إحداث التآلف بين المتضادات ولمس أدق جزئياتها منطلقة من أرضية استنطاق "الخصائص المجردة التي تصنع منها أداة الحدث الأدبي أي الأدبية الشعرية"[٥]، إذ يبدأ هذا التكوين من نقطة ثورية يلتقي فيها النثر والشعر ضمن نظرة تأليفية إلى الأدب (شعره ونثره) حريصة على التغلغل إلى كُنه الفن وصميمه وهي نظرة تشير إلى حالة التفاعل الحيوي بين الشعر والنثر والتي تعطي الأدب القدرة على الحياة والنماء[٦].

ولذلك فالشعرية إذ تستند إلى قاعدة الأدب كله سواء أكان منظوماً أم لا، لاتنحصر بفن الشعر كما يذهب جان كوهين وسواه[٧].

فالشعرية، إذن، عمل آخر مناطه محتوى العمل الأدبي وشكله الأسلوبي لا هيكل النسج اللفظي منظوماً أو غير منظوم.

إنّ الأدب علاقة فلسفية جدلية "لايقبل التفرقة بين الأنواع ويرمز إلى تحطيم الحدود"[٨] ويُعد الخيال مصدراً أساساً من مصادر تحويل طرفي الخطاب الأدبي الشعر والنثر إذ يعمل على تشكيل الأجزاء في الكيان النصّي استناداً إلى قاعدة التجربة التي تمسك بلجام تدفقه فعلى الرغم من انه يشكل عالماً لا حقيقة له ولكن ذلك العالم في النهاية لايمكن صياغته أو تشكيله أو التعبير عنه إلا من خلال جزئيات وعناصر إدراكها الحسي وكان التماهي مع المعطيات الحضارية والانفتاح على السياسة واشتداد الوعي بالمشكلات الاجتماعية وتطور الحياة الثقافية بفعل الاطلاع على الآداب الأجنبية والتقليل من حيّز الرومانسية التي وقفت في الظل ناهيك عن الهموم العاطفية وتناقضاتها. كان لها الأثر الأكبر في تغيير تشكيلات القصيدة وتداعياتها الصورية وتبديد واقعها النتجي بوصفها سلسلة للأفكار تعتمد الربط في تحقيق فضاء التجربة وتخطيط هندسة الفكرة ثم إضاءتها بمعنى أن القصيدة في هذا الاتجاه عمل في غاية التعقيد والإثارة التي يرتبها الشاعر ويقترن فعل القصيدة الحديثة بإنطلاق نحو أفق العصر من منطلق شعوري ولقد احتوى الشاعر –ولاسيما السياب– في تجربته مانعده نقطة التقاء ممكنة بين رؤيته الذاتية والموضوعية، فكانت القصيدة إلقاء الضوء على نمط تصويري قبيح وجميل مسددة الضربة إلى النظرة الأحادية التي ترصد المضيء والساحر.

ولعل مصطلح (شعرية التضاد) غاية في الإثارة والجاذبية فهو في وجوده مظهراً فنياً راقياً بقدر ماهو صناعة لموهوبين إذ يبتعد نظامه عن تأمين الواقع بوصفه مسلّمة

نهائية إذ ينشطر في الإحساس الداخلي إلى معانٍ حتى يرتمي في أحضان الدهشة الصادمة بتضاداتها فهو الحيّز الأكثر اتساعاً لاحتواء المعاني وجدلها. ويسقط شرط جمالية شعرية التضاد في جدليتها الهادفة إلى تقليص الفجوة بين المرجعية والإحساس إذ لايتضح جوهر الإبداع وشرطه الأساس التناقض الفكري والاجتماعي والعاطفي إلا من نقطة فضاء النفس المفتوح بمضاده مع المرجعية العامة، فالنفس تحمل إرثاً يختط طريقاً خاصاً يكشف بدوره عن قوة المرجعية أو ضعفها وشعرية التضاد من هذا المنطلق انطوت تحت مسميات منها المفاجأة وكسر التوقع وخيبة الإنتظار ومسافة التوتر لأن القلق من اللغة هو محرك أساس من محركات الشعرية من هنا تعد تلك الظاهرة هي اللغة المؤثرة للشعر التي تقلق ماهو شديد التوازن بمعنى ان الشاعر في عمليات إبداعه لايتوصل إلى نقد شعرية إلا عن طريق التناقض بالعدول النسيجي على مستوى الإيقاع والدلالة والتركيب لمنح متلقيه التلذذ باصطياد الدلالة الغائبة وهذا ما منح شعرية التضاد شروعاً بالانطلاق في مديات الحداثة بما تمتلكهُ من أسلوب التقابل أو التضاد إذ ان جدلية التضاد تقوم على استخراج الأضداد الدائرة في فلك بالاعتماد على مضمون الدلالة اللغوية للألفاظ بمعنى انها نسق يتجاوز الجملة إلى النص كله واللغة ذاتها تحمل تلك الثنائيات كما أشار باشلار بقوله "اللغة ذاتها تحمل في داخلها الجدل المفتوح والمغلق فمن خلال المعنى تنغلق، في حين انها من خلال التعبير الشعري تنفتح على سطح الوجود في المنطقة التي يرغب فيها الوجود ان يكون جزءاً مخفياً وفي الوقت ذاته تصبح حركات الانفتاح والانغلاق كثيرة ومعكوسة"(٩).

إن الدراسة الواعية لهذه الظاهرة (شعرية التضاد) عند شعر الرواد ولاسيما في منجز السياب الشعري تكشف عن الأثر العميق الذي طبعه الأدب الفرنسي ولاسيما الشاعر الفرنسي بودلير فلم يعد إظهار إعجاب السيّاب بالشاعر الفرنسي الكبير مقصوراً على عبارات الإهداء التي تتقدم قصيدته (الشاعر الرجيم) وإنما أصبح يلقي شخصيته على شعره متجلية بظاهرة "الثنائيات التضادية".

ولكن ثمة فرق أساسي بين بودلير والسياب في تناولهما لهذه الظاهرة، ينبغي لفت الانتباه اليه قبل تفصيل مظاهر شعرية التضاد في شعر السياب.

فلئن كان صراع قوتي التجاذب الميتافيزيقي المتجلي في التجاذب بين الوجود والعدم والأخلاقي المتجلي في التجاذب بين الخير والشر ينعكس لدى بودلير في موقف

ديالكتيكي من التاريخ والكون ويمثل موقفاً علمياً وفكرياً عميقاً فإنه عند السياب يقوم على الانفعالية وعدم انطلاقه من موقف عقائدي ثابت مهما كان، ولايعبر عن موقف ديالكتيكي أو أخلاقي، وسنعاين التأثير البودليري في شعر السياب حين نخضع هذه الظاهرة للتحليل النقدي.

ولشعرية التضاد مظاهر عدة في مزاج السياب وفي منجزه الشعري. يتحدث انسي الحاج عن هذه الظاهرة فيقول(١٠):

"جاهلي بدوي فولكلوري خرافي أنكلوسكسوني على واقعي هجاء ورثاء مداح بكاء يسيل به الشعر سيل قريحة فارطة".

وقد وصف السياب خير وصف الثنائيات التضادية التي يتصف بها شعره في حديثه عن وظيفة الادب بقوله: "وقد كانت وظيفة الأدب، أو بالأحرى وظيفة الرائع منه تصوير هذا الصراع القائم بين الشر وبين الإنسان ومازالت وظيفته حتى يومنا هذا"(١١).

وهكذا يعبر السياب عن ظاهرة التضاد من خلال مواقفه من أصعدة متعددة، على صعيد المرأة والحب والصعيد النفسي والاجتماعي والسياسي وصعيد الحياة والموت.

والشاعر بذلك يكشف عن روح نقدية مثلت إدانة لجوانب التخلف الاجتماعي والسياسي وعوامل استلاب الذات الفردية أو العامة. وكان للغربة التي عاناها السياب والفقر والجوع والمرض أثر في ظهور هذه الثنائيات في شعره فضلاً عن الضجر الذي كانت تبعثه المدينة في نفس الشاعر حتى قال عنها:

عمياء كالخفاش في وضح النهار هي المدينة والليل زاد لها عماها(١٢)

وسنعاين مظهراً واحداً من مظاهر هذه الظاهرة، وجدناه جلياً في موقف الشاعر من المرأة والحب بوصفه الفلك الذي تدور حوله بقية الموضوعات الشعرية، فهو يحبها ويمقتها في آن واحد.

كان بدر في مرحلة الصبا يكنُ للمرأة حباً وبغضاً عميقين في الوقت نفسه، يجد فيها، تارة إشراقة وضاءة لحياته وكيانه وتارةً ظلاماً يغطي روحه، كما في قصيدة "أغرودة"(١٣):

أضـــاء حيـــاتي ســـنا مقلتيـــك فأبصـــرت مـــا لـــم أكـــن مبصـــرا
وشـــاهدتُ قفـــراً بعيـــد الحـــدود تعـــانقُ فيـــه الســـماءُ الثـــرى
وقـــد خلـــتُ فـــي ظلمتـــي أن لـــي رفيقـــاً... وهـــا انـــني لا أرى
فـــرُدي علـــى القلـــب أوهامـــهُ وخليـــه فيمـــا ادعـــى وافتـــرى
"لبيبـــهُ" رُحمـــاك إن الوصـــال أحـــبُ إلـــى القلـــب لـــو خيـــرا

وهذا لايمنعه في القصيدة نفسها من ان يذم المرأة ذماً مقذعاً قد يشكل تمهيداً لما نلمسه من قسوة واحتقار في قصائده اللاحقة.

يقول:

بعينيك غدرٌ بكل الرجال ولكن عيني لن تغدرا

وتبلغ نقمة السياب على المرأة إنطلاقاً من جدلية الخير والشر والنور والظلام والحب والبغض وتضاداتها ذروتها في "ثورة على حواء"[١٤] حيث يرميها بالدعارة:

ولانـــت- مهمـــا كنـــت ســـافلة إن شـــاء ذلـــك أو أبـــى الخـــدمُ
خـــدموا جمالـــك وهـــو -لـــو علمـــوا- دنـــسٌ بثـــوب الطهـــر ملتـــئمُ
إنـــي أشـــك بكـــل غانيـــة وليغضـــبنك ذلـــك الكلـــمُ

وهذا لايمنعه في الديوان نفسه من ان يمجدها ويعتذر عما قاله معتسفاً كما توضحه قصيدة "بين الرضا والغضب"[١٥]:

حـــواء عفـــوك إن جـــرى القلـــمُ بغـــوى شـــعر ملـــوءهُ تُهـــمُ
قـــد كنـــت فـــي ماقلـــت معتســـفاً ولبـــئس قـــولا ذلـــك الكلـــمُ
عجبـــاً أجـــرد منـــك عـــاهرةً يـــا عفـــة شـــهدت لهـــا الأمـــمُ

وهو في القصيدة نفسها يُخير المرأة بين إحدى القوتين المتسلطتين عليه، الروحانية والشهوانية:

حواء...

إنْ رمـــت روحانيـــة وجـــدتْ عنـــدي ومـــلء رياضـــها نعـــمُ
أو رمـــت شـــهوانية وجـــدتْ عنـــدي وفيهـــا النـــار والحمـــمُ

وهكذا كان موقف السياب من المرأة موقف سخط وازدراء في حين، واعجاب وتوسل في حين آخر. وهذا هو موقف بودلير ورؤيته إلى المرأة من خلال ديوانه (أزهار الشر) فهي رؤية مزدوجة تقوم على ثنائيات تضادية: سخط، رضا، ازدراء، اعجاب وتوسل... يقول:

آنئذٍ أطلقت المرأة، من فمها العزيز[١٦]**،**
وهي تتلوى مثل أفعى على الجمر،
وتدعك نهديها على حديد مشدّها،
هذه العبارات المضمّخة كلّها بالمسك:
-"أما أنا، فشفتي ندية، وأتقن علم
تضييع الوجدان العتيق في حضن سرير

وبعد أن رمى النساء بالبشاعة والغباء:

المرأة، أمةٌ شنيعة، متعجرفة وغبيّة
عابرة ذاتها دون ضحك، وعاشقة ذاتها دون تقزز[١٧]

يقول:

أمِن السماء القاصية تجيئين أم من الدرَك تنبثقين
أيتها الملاحة، نظرتك الجحيمية والإلهية
تسكب الخيرَ والجريمة دون تمييز[١٨]

وهو في الديوان نفسه يعبدها:

فأنا أعبدك، يانزقتي،
ياولهي الرهيب
عبادة كاهن
وثنه[١٩]

وهي شفاء لنفسه:

ونفسي التي بك شُفيت
بك أنتِ أيها الضياء واللون[٢٠]

وهو يرى فيها وفي الآن ذاته ملاكاً:

إلى الغالية جداً، إلى الجميلة جداً

التي تملأ قلبي بالضياء،
إلى الملاك، إلى الوثن الخالد
سلامٌ في الخلود! (٢١)

وفي ديوانه أيضاً ينعت بودلير المرأة بالدنس، والدعارة:

في وسعك حشرُ الكون كلّه في مخدعكِ
أيتها المرأة الدنسةُ! يجعل السأمُ روحك فظّة(٢٢)

ويصفها بالشيطان:

من هاتين العينين الواسعتين السوداوين، نافذتي روحك
اسكبي لهباً أقلّ، ياشيطاناً دون رحمة(٢٣)

ويرميها بالبغي:

سيقولُ لك: "ماذا أفادك، أيتها البغي الناقصة
أن لاتكوني عرفت ماينوح عليه الموتى؟ (٢٤)

ومن خلال تأرجح السياب بين ثنائية المرأة (الطهر، العهر) نلاحظ غلبة الجانب الأول وهذا يعني تسلط فكرة الطهر على الشاعر ولعل هذا يجد تفسيره في بحث السياب عن الأنموذج الأمومي فالحبيبة تعيده إلى حنان الام التي ماتت في غير وقتها لاسيما وان الاب قد انصرف عن ابنه بعد وفاة أمه.

يقول في قصيدة "خيالك"(٢٥):

خيالك من أهلي الاقربين أبرُ، وإن كان لايعقل
أبي... منه قد جردتني النساء وأمي... طواها الردى المعجل
وما لي من الدهر إلا رضاك فرحماك فالدهر لايعدل

تبدو المرأة في شعره في زي الشيطان وطوراً في ثياب الملاك يحن إلى وصالها ويمقتها في آن واحد، يقرضها هنيهة ثم يهجوها، ففي قصيدة "إليك شكاتي" نلمس العفة والطهر والروحانية يقول:

فيا نفحة للحب ملء جوانحي ويا نبأة للوحي طافت بمسمعي
إليك شكاتي فأمسحي من أضالعي سطور جوى فوق الفؤاد بأدمع
إلى أفق أحلامي ففي سرحاته لنا موعد يحلو فخفي له معي

هنـــاك لروحينـــا علـــى الحـــب ملتقـــى يزوقـــه طهـــر الهـــوى المتضـــوع[٢٦]

ويصب غضبه ونقمته على المرأة، فلا يجد أفضل من قصة آدم وحواء دليلاً على ماتصنعه بالرجل وكيف تقوده إلى الهاوية:

أغوتـــــه (حـــــواء) فمـــــد "م" يديـــــه نحـــــو الافعـــــوان
ثمـــــرٌ يحرمـــــه الإلـــــه "م" عليهمـــــا ..... ويحلـــــلان
ذاقـــــا فكانـــــا ظـــــالمين "م" فكيـــــف يجـــــزى الظالمـــــان؟
وبـــــدا المـــــوارى منهمـــــا فـــــإذا هنالـــــك ســـــوءتان
وعليهمـــــا طفقـــــا مـــــن الـــــورق المهـــــدل يخصـــــفان
يـــا بـــؤس مـــن فضـــح الإلـــه ولـــم يـــزده ســـوى الهـــوان
لـــم يعـــرف الـــدوح الخريـــف ونـــــزع أوراق حســـــان
حتـــــى نضـــــا ورقاتـــــه العاشـــــقان الاثمـــــان[٢٧]

ولكي أتوصل إلى معرفة القوة المتسلطة على ذات الشاعر التي تجذبه إلى أحد طرفي المعادلة التي تشكل تجربته الابداعية ويقوم عليها شعره في المرأة وأعني "الروح/الجسد" والتي تشكلها الثنائيات التضادية (الطهر/العهر) و(النور/الظلام) و(النعيم/الجحيم) قمت بإحصاء الفاظ التضاد التي تشكلها تلك الثنائيات التي تتضمنها ملحمته الشعرية: "بين الروح والجسد" بوصفها أنموذجاً للثنائيات التضادية.

وقد تناولت كل لفظين متناقضين على حدة وحددت نسبة ورود أحدهما على ورود الآخر وذلك لتحديد قوة الجذب التي يسلطها اللفظان المتناقضان على الشاعر، وأتاح لي ذلك استقراء النتائج الآتية: [جدول الثنائيات التضادية].

على مستوى ثنائية (الطهر/العهر) جاءت نسبة استعمال الشاعر لالفاظ الطهر ومرادفاته: النقاء- الصفاء- العفة- العذراء- الشرف- الفضيلة... الخ إلى ألفاظ العهر ومرادفاته: البغاء- الزنا- الدعارة- الشهوة- العار- الرذيلة- اللذة- الدنس- الفجور... الخ على الوجه الآتي:

الطهر

نسبة طباق التضاد ـ

العهر

وتكون قوة التضاد في هذه الثنائية: ٠,٤٣.

وهذا يعني تسلط فكرة العهر على الشاعر.

وفيما يختص بثنائية (النور/الظلام) فإن نسبة استعمال الشاعر لألفاظ النور ومرادفاته: الصبح- الضوء- الشعاع- الاشراق- السراج- الوميض... الخ إلى الفاظ الظلام ومرادفاته:

الليل- الظلام- السواد- العتم- الديجور- الظلال ... الخ.

النور

جاءت نسبة التضاد ـ

الظلام

وتكون قوة التضاد ١,٣٢.

وهذا يعني ان ألفاظ النور تغلب على ألفاظ الظلام، والنور عند الشاعر (يحفر ثلاث قنوات رئيسة: فهو إما ان يكون ساطعاً ليعري الشاعر ويفضح اخفاقه، وإما أن ينحسر قليلاً فيكون بذلك تعرية لطيفة خفيفة للاخفاق العاطفي، وإما أن يكون صورة للحياة التي تنطفئ في جسد السياب المريض)[٢٨].

وجاءت نسبة ورود ألفاظ النعيم ومرادفاته: الفردوس: الجنات- السماء- النعيم- الروض- الحقول ... الخ إلى الفاظ الجحيم ومرادفاته: جهنم- النار- السعير- لحمم- لبركان- اللظى... الخ في ثنائية "النعيم/الجحيم" كما يلي:

النعيم

-

الجحيم

وهذا يدل على تسلط قوة الجحيم على ذات الشاعر ووجدانه حيث جاءت نسبتها (٠,٦٣).

جدول إحصائيات الثنائيات التضادية

القصيدة	ثنائية	ثنائية	ثنائية

	(الطهر/العهر)			(النور/الظلام)			(النعيم/الجحيم)		
	الفاظ الطهر	الفاظ العهر	نسبة التضاد	الفاظ النور	الفاظ الظلام	نسبة التضاد	الفاظ النعيم	الفاظ الجحيم	نسبة التضاد
بين الروح والجسد	٦١	١٤١	٠,٤٣	٤٩	٣٧	١,٣٢	٤٠	٦٣	٠,٦٣

ومن أوجه تأثير بودلير في السياب استخدامه لألفاظ نادرة الاستعمال وهي ألفاظ غالبها غير شعري مثل الفعل (مص)، وسيطرة لفظة (دم) على الشاعرين.

واستخدامات الدم عند بودلير تمثل شهوة جنسية سادية، ففي قصيدة (الرحيل إلى مكسيم دي كامب) تستعيد فيه الذاكرة إلى الاحتفالية التي يزيد من بهجتها ويعطرها يقول:

الجلاد الذي يتلذذ، والشهيد الذي ينشج

والاحتفال الذي يزيد من بهائه الدم ويعطره(٢٩)

وفي قصيدة (الحلي) وفي آخر بيت منها مصبوغ بلمسة حمراء قاسية يقول:

وكان الوقت وحده هو الذي يضوّئ الحجرة

فقد كان يغمر بالدم هذه البشرة العنبرية اللون

كلما كان يطلق آهة متوهجة(٣٠)

وهذا مانلمسه في استخدام السياب لمثل تلك الالفاظ، يقول السياب في قصيدة "حفار القبور":

حتى الشفاه يُمص من دمها الثرى(٣١)

.....

حتى تُمصا من دماي.... وتلفظاني في ارتخاء

وكذلك استخدام السياب لألفاظ الحشرات والديدان واللحوم واللحود والجيف تعيد إلى الذاكرة صور بودلير التي يكثر فيها ورود تلك الالفاظ. فلنتأمل مثل تلك الألفاظ في الأبيات الآتية:

فكأن ديدان القبور

فارت لتلتهم الفضاء، وتشرب الضوء الغريق(٣٢)

.....

آهاً لأجساد الحسان! أياكل الليل الرهيبُ

والدودُ، منها، ماتمناه الهوى؟ واخيبتاه(٣٣)

.....

مما تعصر أعين الموتى وتنضحه الجلود

تلك الجلود الشاحبات وذلك اللحم النثيرْ

.....

ياجثة على الثرى مستلقية

الدود فيها موجة من اللهيب والحريرْ(٣٤)

وهذا مانلاحظه جلياً عند بودلير في ديوانه (أزهار الشر) يقول:

جيفةٌ مقززةٌ عند استدارة ممرّ

على سرير مفروش بالحصى(٣٥)

ومنها:

–ومع ذلك فستصحبين كهذه القاذورةِ،

هذه النجاسةِ المريعة

ومنها:

آنئذ أخبري ياجميلتي الدودَ

الذي سيفترسك بقبلاته

أنني صنت شكلَ غرامياتي المتفسخة

وجوهرها الإلهي! (٣٦)

وقوله في قصيدة "ندم بعد الموت":

وسيفترسُ الدود جلدك مثل تبكيت الضمير(٣٧)

وفي قصيدة "شجن":

إني مقبرة القمر المقيتة

تتسكع فيها ديدان طويلة، كوخز الضمير

تتطالب أبداً على أعز موتاي(٣٨)

وهكذا نلاحظ شبهاً كبيراً بين تجربة السياب والتجربة البودليرية فكلا الشاعرين غريب في عالم المرأة الذي اجتازه واحدة اثر أخرى من دون أن يصل في نهاية البحث إلى نتيجة. كما نلاحظ ذلك التأثير البودليري في السياب الشاعر الذي دخل ديوان (أزهار الشر) وشرب من حروفه سلافة الجحيم وغرق فيه على حد قوله:

دخلتُ من كتابك الاثيم
حديقة الدم التي تؤج بالزهر
شربت من حروفه سلافة الجحيم
غرقت فيه صكني العباب
يقذفني من شاطئ لشاطئ قديم(٣٩)

وخلاصة القول إنّ القلق في اللغة والتصادم المتضاد هو محرك فاعل للشعرية في النص، ومن هنا يعدّ التضاد هو "اللغة المحتومة للشعر"(٤٠)، وأنّ بنية التضاد "نسق يتجاوز الإطار اللساني البسيط للجملة بوصفها وحدة جزئية إلى أخذ النص ككل في الاعتبار، فترتبط بالمجال الفكري الذي يثير الموقف العام داخل النص"(٤١). وبنية التضاد تتقاطع مع عفوية الإحساس بوصفها المادة الغاية التي إن خلت قصديتها فقدت هيكليتها، في حين إنّ الاغراق في التضاد أو الفارقة يقضي على إشعاعات الإحساس ويجعلها سلسلة فكرية.

وتعدّ بنية التضاد بؤرة مفهومات بنية المجاورة استناداً إلى معطياتها وما تفرزه من استدعاء الدلالة، تتحقق عبر نزعة تنضب، وتتصل بأعمق مناطق الابداع غموضاً، فتأخذ المتلقي إلى فضاءات غير محدودة، وقد تلتصق بنية التضاد بما يسمى بدرامية القصيدة حينما تكون في قصيدة غير غنائية طبعاً، والدراما بحسب س. دبليو "أوسع امتداد ممكن للمفارقة"(٤٢)، إذ تدعمها صفة الموقف الأشد صلة بالدراما الهادفة التي تفاجئ المتلقي بغرابة التضاد عبر طرق وأفعال تبتعد عن الغاية بالانجراف عن فضاء الدلالة الأليفة التي تنفتح على طرق وأفعال توصل إلى الغاية.

إنّ استنطاق جدلية العلاقة بين الذات والموضوع في الشعر عموماً وفي شعر الرواد على وجه الخصوص تتوقف على فض شبكة علاقات متداخلة للوصول إلى أهميتها الدلالية والجمالية عند التوظيف، ولعلّ بنية التضاد هي الكف التي تقبض على شعرية النص وتتحكم في كل خيوط اللعبة، إذ أنّ هذا التلفت إلى الصوغ غير المباشر قادر على اختزال الواسع من الثيمات وحذف مايثقل كاهلها من تفاصيل واستطرادات وإنعاش الصغير منها بنفحات ذاتية إيحائية فنية ناتجة عن الارتباط بين الإنسان الذي في الشاعر والقضية التي استلهمها، فالذات الشاعرة داخل إطار الواقع نافذة مطلة على محسوسات ومرئيات تتلاصق وتختزن في أعماقها وتتقاطع وتتجدد وتختزل عبر تفاعلات وجودية، ويلعب

الخيال دوراً بارزاً في تسكين الصراعات المتضادة عبر خلق حالة إيصال بين المبدع والمتلقي مما يجعل المتلقي لائذاً بنشوة ممزوجة بين الصحو والنوم والوعي والغيبوبة والشعور واللاشعور.

إنّ جذور شعرية التضاد وتجدد معادلها في سلسلة أعمال المبدع التي تسهم في تسليط الضوء على أعماقه فكلما كانت العلاقة خاصة تتماز بالتوتر والتضاد تتحرك باتجاه حضور فني مؤثر، وتكشف عن منابع جذورها بعد أن يصقلها وهج الانفعال وينتج عن ذلك رؤية العالم بطريقة خاصة تكسر شوكة النمطية.

ومع أنني لايمكن أن أتقبل موضوعة الفصل بين الذات والموضوع بشكل قاطع إلاّ أنني لايمكن أن أتجاهل النزعة الذاتية المتطرفة التي يظل المبدع من خلالها أسير كيانه، فيكوّن الكيان عبر عملية مشاكلة مع محاور أخرى ومنها التضاد هيكلاً تتم داخله عملية هدم المفهومات الذاتية الأولية، ثم بناؤها من جديد فتطغى أفكار وتتراجع أخرى فيخفت الضوء الموضوعي بعد ارتباطه بالكيان الوجداني عندما يبرز الأثر الإبداعي.

وتكمن أهمية هذه الحقيقة في أن المبدع يحاول الوصول إلى فضاءات أشياء يكتشفها في ذاته، غير أن السعي إلى هذا الجانب معرض لخطر يتمثل في الغموض المفرط الذي تكون غايته الرؤية الشعرية التي تؤطر مبدعها بإطار الظلامية مما يجعله غير قادر على رؤية الحقيقة الموضوعية. ولقد توافرت لديّ القناعة في أنّ بلوغ التناغم التام في الكيان الوجداني، هو مايعمل على اقتناص زوايا التسطح الذاتي برداء شفاف يعبّر بوضوح عن فكر غامض لأشياء الوجود الأمر الذي يفضي إلى تواصل مجرى الذات في دينامية، وذلك ماحققه البحث وهو يتابع شعرية التضاد في شعر بدر شاكر السيّاب أنموذجاً للرواد واستثمار للتأثرات الأجنبية بلغة إبداعية جعلت فنه على الرغم من تأثره ذا تأثير كبير في الحركة الأدبية في العراق والوطن العربي.

الهوامش والمصادر

(١) اللغة العليا، النظرية الشعرية: جان كوهين، ترجمة: أحمد درويش.

(٢) في حداثة النص الشعري، د. علي جعفر العلاق، ص١٢.

(٣) اللغة العليا، جان كوهين، ص٦٣.

(٤) الشعر الحديث إلى أين؟، غالي شكري، ص١٠.

(٥) الشعرية، تودوروف، ص٢٣.

(6) T. S. Eliot,

(٧) ينظر: بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ص٩.

(٨) دراسات بنيوية في الادب العربي، عبد الفتاح عطيوي، ص٩.

(٩) جماليات المكان، جاستون باشلار.

(١٠) ملحق النهار، العدد ٨٩٥٠، الأحد، ٧ شباط.

(١١) مجلة الآداب- أكتوبر ١٩٥٦، ص٢٢.

(١٢) ديوان أنشودة المطر، بدر شاكر السيّاب، مطبعة دار مكتبة الحياة، بيروت، دون تاريخ، ص١٧٤.

(١٣) ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الثاني، ص١٦٣.

(١٤) ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الثاني، ص٣٢١.

(١٥) ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الثاني، ص٣٢٨.

(١٦) أزهار الشر، بودلير، ترجمة خليل الخوري، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٩، ص٢٢٤.

(١٧) أزهار الشر، ص٢٥٣.

(١٨) أزهار الشر، ص٢٦٢.

(١٩) أزهار الشر، ص٢٨٠.

(٢٠) أزهار الشر، ص٢٨٢.

(٢١) أزهار الشر، ص٣٢٦.

(٢٢) أزهار الشر، ص٨٧.

(٢٣) أزهار الشر، ص٩٠.

(٢٤) أزهار الشر، ص١٠٧.

(٢٥) ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الثاني، ص١٥١.

(٢٦) ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الثاني، ص١١٥.

(٢٧) ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الثاني، ص٢٠٥-٢٠٦.

(٢٨) الموضوعية البنيوية-دراسة في شعر السياب، عبد الكريم حسن، ص١٦١.

(٢٩) أزهار الشر، ص٢٥٣.

(٣٠) أزهار الشر، ص٨٣.

(٣١) ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الأول، ص٥٤٧.

(٣٢) ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الأول، ص٥٤٤.

(٣٣) ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الأول، ص٥٤٧.

(٣٤) ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الأول، ص٤٤٩ من قصيدة (المبغى).
(٣٥) أزهار الشر، ص٩٦.
(٣٦) أزهار الشر، ص٩٨.
(٣٧) أزهار الشر، ص١٠٧.
(٣٨) أزهار الشر، ص١٦١.
(٣٩) ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الأول، ص١٩٤، من قصيدة (الشاعر الرجيم).
(٤٠) النقد التحليل، محمد محمد عناني، ص٤٠.
(٤١) اللغة الشعر، دراسة في شعر حميد سعيد، ص٢٧١.
(٤٢) موسوعة الدراما والدرامي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، ص١٢٤.

المصادر

أولاً-الكتب:
١. أزهار الشر، بودلير، ترجمة: خليل الخوري، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد.
٢. بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، ط١، دار نوفيال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٦.
٣. جماليات المكان، جاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، كتاب الأقلام، دار الجاحظ للنشر، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٨٠.
٤. الدراما والدرامي، موسوعة المصطلح النقدي، تأليف: س. دبليو دوست، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، العراق، ١٩٨١.
٥. ديوان أنشودة المطر، بدر شاكر السياب، مطبعة دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ت.
٦. ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، ١٩٧١.
٧. ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، ١٩٧٤.
٨. دراسات بنيوية في الأدب العربي، عبد الفتاح عطيوي.
٩. شعرنا الحديث إلى أين؟، غالي شكري، دار الآفاق الجديدة، مصر، ١٩٧٨.
١٠. الشعرية، تزفتيان تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار نوفيال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٦.
١١. في حداثة النص الشعري- دراسات نقدية، د. علي جعفر العلاق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٠.
١٢. اللغة العليا، النظرية الشعرية، جان كوهين، ترجمة: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ١٩٩٥.
١٣. اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد.
١٤. الموضوعية البنيوية- دراسة في شعر السياب، عبد الكريم حسن، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٣.
١٥. النقد التحليلي، محمد محمد عناني.

ثانياً-الصحف والمجلات:
- مجلة الآداب، اكتوبر ١٩٨٦.
- ملحق النهار، العدد ٨٩٥٠، الأحد ٧ شباط ١٩٩٥.